

# PLATÓN Y EL CONFLICTO ENTRE LA VIEJA Y LA NUEVA POESÍA

JAVIER AGUIRRE  
Universidad del País Vasco (San Sebastián)

## RESUMEN

Las numerosas acusaciones formuladas por Platón contra la poesía aparecen a lo largo de toda su obra, referidas tanto al contenido como a la forma, y se basan en diversos supuestos éticos, políticos y metafísicos. Sin embargo, tales ataques no son lanzados contra la poesía como tal, sino contra la poesía tradicional y su importante presencia en el ámbito educativo griego. Frente a la tradición poética y frente a las distintas corrientes intelectuales que se disputan el espacio educativo de su tiempo, Platón elabora una nueva poesía sometida a la filosofía, que no solo resulta agradable sino también útil.

Palabras clave: Platón, poesía, Homero, inspiración poética, mimesis.

## ABSTRACT

The charges levelled against poetry by Plato are numerous, appear throughout all his work, concern content and form, and are directed from various ethical, political and metaphysical assumptions. However, such attacks are not launched against poetry as poetry, but against traditional poetry and its important presence in the Greek education. Faced with the poetic tradition and the various intellectual currents vying for the educational space of his time, Plato develops a new poetry under philosophy that is not only pleasant, but also useful.

Keywords: Plato, poetry, Homer, poetic inspiration, mimesis.

## I

En el libro III de *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*, Diógenes Laercio afirma que «estando [Platón] a punto de presentarse a un certamen con una tragedia suya, ante el teatro de Dionisio, tras haber escuchado a Sócrates, quemó sus poemas diciendo: *Acude, oh Hefesto, aquí, que Platón necesita tu auxilio*».<sup>1</sup> Con esta breve pero elocuente anécdota, Diógenes Laercio nos informa que Platón, al conocer a su maestro Sócrates, abandonó los versos para abrazar la filosofía, al tiempo que nos informa también de la polémica relación que posteriormente habría de establecerse entre el filósofo ateniense y los poetas de la tradición. Según afirma el propio Platón, la polémica entre filosofía y poesía no es algo novedoso ni exclusivo de su tiempo; de hecho, en el libro X de la *República*, Sócrates afirma que «la poesía y la filosofía están en conflicto desde antiguo» (*Palaià mén tis diaphorà philosophía kai poietikê*) (607b). Y, efectivamente, no es necesario recorrer mucho camino en la naciente historia de la filosofía para encontrarnos con pensadores como Heráclito y Jenófanes, quienes, valiéndose de sus versos, lanzan críticas contra los más grandes poetas de la tradición, poetas que, como Homero y Hesíodo, son admirados por su condición de educadores de los griegos. Así, en un célebre fragmento de Heráclito<sup>2</sup> leemos que «Homero merecía que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan, y Arquíloco otro tanto» (D. K. B 42), mientras que en otro fragmento sostiene: «¡Maestros de los más Hesíodo! Creen que el que más sabe es él, que no conocía el día y la noche» (D. K. B 57). Son bien conocidas asimismo las críticas dirigidas por Jenófanes a la imagen de los dioses difundidas por los poetas: «A los dioses les achacan Homero y Hesíodo todo aquello que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche: robar, adulterar y engañarse unos a otros» (D. K. B 11).<sup>3</sup> El hecho de que Heráclito y Jenófanes, como también Pitágoras, Empédocles o Parménides, hayan utilizado recursos tradicionalmente considerados poéticos —la escritura en verso, el uso de metáforas, el empleo de vivas imágenes visuales o el uso de fórmulas mítico-religiosas— como vehículo de crítica contra los poetas explica el reproche, recogido por Sócrates en la *República*, que desde la poesía se lanzaba contra la filosofía, al tildarla, entre otras cosas, de «perra arisca que ladra a su dueño»

---

1. D. L. III, 5. Sigo la traducción de Bredlow, L. A. (ed.) (2010), *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Zamora: Lucina.

2. Para los fragmentos de los filósofos presocráticos sigo la traducción de Bernabé, A. (2003), *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, Madrid: Alianza Editorial [1988].

3. Otras críticas a los poetas se encuentran en Jenófanes, D. K. 21 B 1, 13-24; B 10 y B 12; Heráclito, D. K. 22, A 22, A 23, B 40, B 56, B 104 y B 106; Empédocles 31, B 134; Pitágoras, fr. 42 Wehrli.

(607b).<sup>4</sup> Desde la perspectiva que nos ofrece Platón, nada nuevo, por consiguiente, en lo que respecta a los mutuos recelos entre filósofos y poetas<sup>5</sup>. Es interesante constatar, por otro lado, que la disputa entre poesía y filosofía adquirirá un aspecto mucho más amable a partir de Platón, hecho aparentemente marginal pero que revela tanto la magnitud de la «antigua disputa» como la dirección que ha tomado la solución de ésta.<sup>6</sup> En este sentido, parece que, tras

---

4. Platón alude en numerosas ocasiones a las burlas lanzadas por los poetas cómicos contra los filósofos, especialmente contra Sócrates: cf. *Apología* 19c, *Fedón* 70b-c, *Banquete* 269e-270a, *Cratilo* 401b, *Político* 299b-c, *Parménides* 135d. Sobre la figura del intelectual en la comedia griega, véase Imperio, O. (1998), «La figura dell'intellettuale nella commedia greca», en A. M. Belardinelli et al. (eds.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*, Bari, págs. 43-130.

5. En todo caso, con respecto a la «querrela entre la poesía y la filosofía» de la que nos habla Platón, hay que señalar con fuerza que antes de la invención de la prosa en el siglo v, no solo no hay filosofía como género específico opuesto a la poesía, sino que tampoco hay poesía como algo opuesto a la prosa. La prosa no nace en Grecia hasta el siglo v, de la mano de la historia, la retórica y la medicina, corrientes intelectuales que toman distancia de la poesía mítica en busca de su espacio propio mediante distintos recursos de autoridad. Como tendremos ocasión de ver, también Platón, utilizando la prosa de una manera especial, busca situar la filosofía en un lugar privilegiado.

6. Un ejemplo ilustrativo de ello lo encontramos en la actitud de Aristóteles. El Estagirita, en efecto, reconoce abiertamente en la *Poética* el valor catártico de la tragedia, postura que lo aleja de la valoración platónica, e incluso reconoce en la poesía cierto valor filosófico, como cuando, al compararla con la historia, afirma que «la poesía es más elevada y filosófica» (1451b5-6). Sin embargo, ello no debe esconder el hecho significativo de que el filósofo asume con Platón la convicción de que con el discurso filosófico se inicia algo nuevo que, en gran medida, rompe con la tradición poética anterior. Ser consciente de este hecho es necesario si se desea percibir correctamente la magnitud y las razones de fondo del conflicto del que Platón nos está hablando. En este sentido, Aristóteles no duda en subrayar la diferente naturaleza de la poesía y la filosofía y en presentar la superioridad de ésta sobre aquella en lugares clave de su obra. Ya en el capítulo primero de la propia *Poética* el filósofo afirma que «a los que exponen en verso algún tema de medicina o de física suelen llamarlos así [poetas]. Pero *nada en común hay entre Homero y Empédocles, excepto el verso*» (1477b17-19) (traducción de García Yebra, V. (1992). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos [1974]). Y en la *Metafísica*, donde el Estagirita describe el origen y desarrollo de la filosofía a partir de los criterios por él mismo establecidos, afirma: «consideramos que *ésta* [la filosofía] *es la única ciencia libre*: solamente ella es, en efecto, su propio fin. Por ello cabría considerar con razón que el poseerla no es propio del hombre [...], de modo que —según dice Simónides— *solo un dios tendría tal privilegio* [...]. Pero ni la divinidad puede ser envidiosa, sino que, como dice el refrán, *los poetas dicen muchas mentiras (pòlla pseúdontai aoidoi)*» (982b22-3a4). Y unos párrafos más adelante añade: «Tales, el introductor de este tipo de filosofía, dice que [el *arché*] es el agua [...], tomando esta idea posiblemente de que veía que el alimento de todos los seres es húmedo y que a partir de ello se genera lo caliente mismo y de ello vive (pues aquello a partir de lo cual se generan todas las cosas es el principio de todas ellas), tomando, pues, tal idea de esto, y también de que las semillas de todas las cosas son de naturaleza húmeda, y que el agua es, a su vez, el principio de la naturaleza de las cosas húmedas. Hay, por lo demás, quienes piensan que *también los más antiguos, los que teologizaron por primera*

Platón, el «conflicto entre poesía y filosofía» del que habla Sócrates en la *Re-pública* había finalizado, presumiblemente con la definitiva separación de ambas y con la victoria de la segunda como vehículo principal de transmisión de conocimiento en el espacio cultural griego. En esa victoria, la obra de Platón, bien provista de ataques dirigidos contra la poesía griega y sus más consagrados representantes, ha sido decisiva.

Platón es, en efecto, el primer pensador que parece tomar plena conciencia de las consecuencias que puede acarrear la desmesurada presencia de manifestaciones poéticas en la polis, por constituir un eficaz vehículo transmisor de valores y costumbres que, a su juicio, pueden resultar perjudiciales. El diagnóstico en que se basan los temores de Platón es correcto: los poetas, en particular Homero y Hesíodo, pero también los líricos y, desde luego, los poetas trágicos y cómicos, constituyen el vehículo de la cultura en todas sus dimensiones, ejerciendo, de hecho, un verdadero monopolio en el sistema educativo griego, donde la mentalidad y las costumbres se modelaban en un amplio y complejo espacio poético nutrido de personajes, relatos e imágenes que eran comunicados oralmente en numerosas manifestaciones, tanto públicas como privadas, que se extendían a lo largo de toda la vida del ciudadano; así, los niños aprenden a leer y son instruidos por sus nodrizas mediante la lectura y la memorización de los relatos homéricos; los jóvenes se introducen en la vida adulta a través de los simposios y heterías masculinas o a través de los tíasos femeninos, círculos cerrados donde la poesía constituye un importante elemento de cohesión grupal; las representaciones dramáticas y los concursos rapsódicos constituyen, por su parte, verdaderos espectáculos de masas donde se establece un intenso vínculo emocional entre el poeta y el auditorio, vínculo que refuerza asimismo la unión del individuo con su comunidad y con su tradición.<sup>7</sup> Un importante testimonio literario que ilustra la presencia de los poetas

---

vez [...] tuvieron una idea así acerca de la naturaleza: en efecto, hicieron progenitores de todas las cosas a Océano y Tetis, y que los dioses juran por el agua, la llamada Estigia por ellos [los poetas].» (983b18-26) (traducción de Calvo Martínez, T. (ed.) (1994). *Aristóteles. Metafísica*. Madrid: Gredos). En estos breves fragmentos el Estagirita establece de un modo eficazísimo los criterios que van a definir la tarea del filósofo, al tiempo que aleja al poeta de los cometidos de aquel.

7. Desde el ámbito de la sociología de la comunicación, Havelock (2002) trató de ilustrar la influencia que las antiguas prácticas de la oralidad poético-mimética pudieron tener en la conformación de la mentalidad griega de la época arcaica, y los cambios que trajo consigo el progresivo derrumbamiento de esas prácticas en favor de una nueva cultura predominantemente escrita. A su juicio, gracias a la irrupción de la escritura el lector pudo liberarse de la enorme carga emocional que conlleva la memorización del registro acústico, solo posible mediante la conformación de una sintaxis de imágenes, y crear un nuevo lenguaje caracterizado por una sintaxis de conceptos. El trabajo de Havelock tiene el mérito de transmitir eficazmente la idea de que la obra

en la sociedad ateniense lo encontramos en la comedia *Las ranas* de Aristófanes, autor contemporáneo de Platón y privilegiado testigo de los avatares de su ciudad. En *Las ranas*, el comediógrafo ateniense pone en escena a los poetas trágicos Esquilo y Eurípides, quienes debaten sobre las aportaciones de los poetas a la sociedad. El personaje de Eurípides afirma que «los poetas hacen a los hombres mejores en las ciudades (*beltíous te poioumen toùs anthròpous en taìs pólesin*)» (1009-10), a lo que Esquilo añade que los primeros poetas beneficiaron a la sociedad de diversos modos: así, Orfeo enseñó ritos religiosos y la obligación de evitar el homicidio, Museo dio oráculos y remedios para las enfermedades, Hesíodo dio consejos a los agricultores y Homero enseñó oficios útiles para la sociedad así como valor en la guerra (cf. 1029-36).<sup>8</sup> El enorme prestigio de los poetas, particularmente de Homero, durante los períodos arcaico y clásico, fue bien descrito por Grote,<sup>9</sup> quien escribió que «la mayoría de los hombres que tenían una opinión que defender se jactaban de poder apoyarla o reforzarla por medio de algunos pasajes de Homero, bien o mal explicados. De este modo, Homero se puso al servicio de cada litigante, y los poemas homéricos se presentaron como si, aunque fuera de modo implícito, contuvie-

---

de Platón debe ser leída en el contexto de la revolución que supuso la creciente presencia del texto escrito en el mundo griego de su época, pero erró al atribuir a la escritura un excesivo protagonismo explicativo de la situación cultural griega de finales del siglo v, y también erró al tomar a Platón como representante supremo de una nueva cultura escrita frente a la vieja cultura oral. En efecto, la escritura no fue sino un factor más de cambio de mentalidad entre otros factores que se habían gestado dentro de una cultura de naturaleza oral; por ejemplo, el nuevo discurso creado por los pensadores jonios, eléatas y pitagóricos no se desarrolló dentro de una cultura escrita, sino oral, lo cual no impide que se tratara de una oralidad muy distinta de la oralidad poética. Por otro lado, Havelock obvió las críticas dirigida por Platón a la escritura al final del *Fedro* y en la *Carta VII*, como obvió también el hecho significativo de que Sócrates, maestro de Platón, fuera un filósofo convencidamente ágrafo. La obra de Platón, finalmente, de ningún modo puede reducirse a una polémica con los poetas de tradición oral, sino más bien a una polémica con todas las grandes corrientes intelectuales de su tiempo, corrientes que, de hecho, están vinculadas a la escritura. Un documentado análisis crítico de las tesis de Havelock puede verse en los recientes trabajos de Reale, G. (2001), *Platón. En busca de la sabiduría secreta*, Barcelona: Herder [1998]; Rodríguez, J. C. (2009), «Oralidad, imágenes y reflexión ética en la *Ilíada*», en J. Aguirre, I. Ceberio y O. González (eds.), *Visión, racionalidad, imagen*, Madrid: Plaza y Valdés; y Rodríguez, J. C. (2010), *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*, Madrid: Katz. Sobre la presencia de la oralidad poética en la cultura griega arcaica y clásica merece ser destacado el ya clásico trabajo de Gentili, B. (1996), *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona: Quaderns Crema [1984], quien, sin renunciar a los logros de Havelock, evita caer en sus errores.

8. La importante presencia de los poetas en el ámbito de la educación griega es un hecho bien documentado en todas las épocas. El propio Platón lo ilustra en *Fedro 245a*, *Protágoras 338e-339e*, *325e-326a*, *Leyes 810e-811a*. También puede verse en Homero, *Ilíada IX*, 527; *Píndaro*, *Nem. 7*, 12-16 o *Jenofonte*, *Banquete 3*, 5.

9. Grote, G. (1867). *Plato and the other companions of Socrates*. Londres, vol. I, pág. 455.

ran doctrinas bastante ajenas a la época en que fueron compuestos». La idea de que los poetas han sido los educadores de los griegos es, por consiguiente, plenamente asumida por la mayoría de los griegos de finales del siglo v, y una idea con la que el joven Platón tuvo que convivir durante su período de formación. Contra esta opinión generalizada y contra la forma de cultura que la sustenta se rebelará el filósofo ateniense.

## II

Los comentarios de Platón sobre la poesía están diseminados a lo largo de toda su obra, desde la temprana *Apología de Sócrates*, texto de gran valor histórico y que *filosóficamente* puede ser considerada su primera obra, hasta las *Leyes*, obra cuya conclusión parece haber coincidido con la muerte del filósofo.<sup>10</sup> Dos son los aspectos fundamentales que aborda Platón en su análisis de la naturaleza de la poesía: su origen externo, en tanto que dependiente de la inspiración divina o *enthusiasmos*, y su naturaleza imitativa o mimética.<sup>11</sup> El

---

10. Todos los comentarios sobre la poesía contenidos en la obra de Platón están reunidos en el muy documentado trabajo de Vicaire, P. (1960), *Platon. Critique littéraire*, París: Librairie C. Klincksieck. Las principales líneas interpretativas sobre la relación de Platón con la poesía desarrolladas en los siglos xix y xx han sido comentadas por Isnardi Parente, M. (1974), «La concezione platonica dell'arte e della poesia», en E. Zeller y R. Rodolfo (eds.), *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, vol. II, págs. 696-713. Un breve y valioso comentario a los estudios clásicos del siglo xx sobre esta cuestión puede consultarse también en Giuliano, M. G. (2005), *Platone e la poesia. Teoria de la composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin: Akademie, págs. 5-17.

11. Sobre la inspiración divina o *enthusiasmos* en Platón, el trabajo de Tigerstedt (1969) sigue siendo la referencia principal. Sobre la inspiración poética en la literatura griega anterior a Platón pueden consultarse Tigerstedt, E. N. (1970), «Furor poeticus: poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato», *Journal of the History of the Ideas*, núm. 31, págs. 163-178; Murray, P. (1981), «Poetic inspiration in early Greece», *Journal of Hellenic Studies*, núm. 101, págs. 87-100; y Velardi, R. (1989), *Enthousiasmos. Possessione rituale e teoria della comunicazione in Platone*, Roma. En cuanto a la imitación en Platón, de entre la enorme literatura existente, cabe señalar los trabajos clásicos de Tate, J. (1928), «Imitation in Plato's Republic», *Classical Quarterly*, núm. 22, págs. 16-23; Tate, J. (1932), «Plato and imitation», *Classical Quarterly*, núm. 26, págs. 161-169; y los valiosos trabajos recientes de Nehamas, A. (1982), «Plato on imitation and poetry in Republic 10», en J. Moravcsik y P. Temko (eds.), *Plato on beauty, wisdom, and the arts*, Totowa (Nueva Jersey), págs. 47-78; Else, G. F. (1986), *Plato and Aristotle on poetry*, Chapel Hill y Londres: The University of North Caroline Press; Belfiore, E. (1983), «Plato's greatest accusation against poetry», *Canadian Journal Philosophy*, vol. extra 9, págs. 39-62; Belfiore, E. (1984), «A theory of imitation in Plato's Republic», *Transactions of the American Philological Association*, núm. 114, págs. 121-146; Halliwell, S. (1988), *Plato: Republic X*, Warminster: Aris & Phillips; Halliwell, S. (2002), *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, Princeton: Princeton University Press; y Moss, J. (2007), «What is imitative poetry and why is bad?», en G. R. F. Ferrari (ed.), *Cambridge companion to Plato's Republic*, Cambridge, págs. 415-444. Una puesta al día sobre el estado de la cuestión

hecho de que ambas cuestiones sean ampliamente tratadas en diversas ocasiones a lo largo de su obra permite acercarnos a la comprensión de lo que Platón entiende por poesía, aunque también debemos asumir la frustrante evidencia de que Platón nunca escribió un tratado sistemático sobre poesía y de que sus numerosas reflexiones al respecto no poseen el carácter unitario de una *poética*. La imagen más conocida del poeta inspirado aparece en el célebre pasaje de las *Leyes* donde el Ateniense recuerda la existencia de un viejo mito según el cual «una vez que el poeta se ha sentado en el trípode de su Musa, no está ya en su juicio (*ouk émphron estín*), sino que, a manera de una fuente, deja fluir libremente lo que a él llega» (719c). El tema de la inspiración poética aparece tempranamente tratado en la *Apología de Sócrates*. Aunque el comentario es breve, la inspiración divina es caracterizada con unos rasgos que son fundamentales a la hora de identificar la naturaleza de la poesía y de valorar la labor de los poetas. Como es bien sabido, en la *Apología*, un documento platónico de indudable valor histórico, Sócrates se defiende de las acusaciones de la ciudad contra su persona remitiéndose al extraño oráculo de Delfos, transmitido por su amigo Querofonte, ya fallecido, según el cual no hay griego más sabio que él. Ante el tribunal que lo va a juzgar, Sócrates describe la trabajosa tarea emprendida por él mismo a fin de refutar el oráculo, y la extraña conclusión a la que llega, pues la búsqueda lo lleva, paradójicamente, a verificarlo. Tras haberse dirigido a los políticos, Sócrates se dirige a los poetas, ciudadanos que pasan por ser los sabios de la ciudad. Pero, según su propio relato, Sócrates llega a la conclusión de que los poetas «no hacían por sabiduría lo que hacían, sino por ciertas dotes naturales y en estado de inspiración (*enthousiázontes*), como los adivinos y los que recitan oráculos. En efecto, también éstos dicen cosas hermosas, pero no saben nada de lo que dicen (*ísašin dè oudèn hôn légousi*)» (22c).<sup>12</sup> Lo interesante de este juicio es el hecho de que Sócrates vincule la inspiración con la falta de conocimiento, idea ampliamente desarrollada en el breve diálogo *Ion* y que será fundamental a la hora de valorar la actividad poética. Hay que resaltar el hecho de que con Platón el poeta inspirado apare-

---

en ambos temas se encuentra en la citada obra de Giuliano (2005), excepcional trabajo que fue publicado tras el fallecimiento de su autor, hecho que explica algunas deficiencias menores en la edición.

12. Para las citas de la *República* utilizo directamente o sigo en lo fundamental la traducción de Eggers Lan, incluida en Alegre Gorri, A. (ed.) (2011), *Platón. Diálogos* (2 vol), con prólogo de Carlos García Gual y traducciones de Julio Calonge (*Apología de Sócrates, Critón, Eutifrón, Hippias Menor, Hippias Mayor y Gorgias*), Emilio Lledó (*Ion, Lisis, Cármides y Fedro*), Carlos García Gual (*Laques, Protágoras y Fedón*), Francisco José Olivieri (*Eutidemo y Menón*), José Luis Calvo (*Crátilo*), Marcos Martínez (*Banquete*), Conrado Eggers Lan (*República*), María Isabel Santa Cruz (*Parménides y Político*), Alvaro Vallejo (*Teeteto*), Néstor Luis Cordero (*Sofista*), María Ángeles Durán (*Filebo*) y Francisco Lisi (*Timeo y Critias*), Madrid: Gredos. Para las *Leyes*, utilizo la traducción de Francisco Lisi (1999), también en Gredos.

ce por primera vez como un personaje pasivo desprovisto de responsabilidad en el relato, imagen que, por otro lado, contradice abiertamente lo afirmado por los poetas de sí mismos y de su labor inspirada.<sup>13</sup> En los párrafos finales del *Menón*, Sócrates se expresa de un modo sorprendentemente similar al explicar la fuente de la *recta opinión* (*orthè dóxa*) de los políticos, también atribuida a la inspiración divina: «no es por ningún saber, ni siendo sabios, como gobernaban los Estados gentes como Temístocles [...]; y por eso no estaban en condiciones de hacer a los demás como a ellos, pues no eran tal como eran por obra del conocimiento [...]. Entonces, si no es por el conocimiento, no queda sino la recta opinión. Sirviéndose de ella gobiernan los Estados los políticos y no difieren en nada, con respecto al conocimiento, de los vates y los adivinos. Pues, en efecto, también ellos dicen, por inspiración, muchas verdades, pero no saben nada de lo que dicen [...]. Correctamente llamaríamos divinos a los que acabamos de mencionar, vates, adivinos y poetas todos, y también a los políticos, no menos que de éstos podríamos decir que son divinos e inspirados (*theíous te eínai kai enthousiázein*), puesto que gracias al hálito del dios y poseídos por él (*katechomévous ek tou theou*) es como con sus palabras llevan a buen fin muchos y grandes designios, sin saber nada de lo que dicen (*ísasin de oudèn hōn légousin*)» (99b-d). Los poetas y los políticos aparecen vinculados, por consiguiente, en la inspiración y en la ignorancia, hecho significativo si tenemos en cuenta que la manifestación pública de la palabra constituye en ambos casos el instrumento que les permite a ambos ocupar su lugar en la polis. La inspiración poética también aparece tratada en el *Fedro*, identificada en esta ocasión con la locura que tiene como origen a las Musas. Según la hermosa descripción de Sócrates, «el tercer grado de posesión y de locura (*katokoché te kai manía*) viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía que, al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por técnica, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por los que se encuentran en estado de locura» (245a). Podría pensarse que en el *Fedro* se produce una revalorización platónica de la poesía. Sin embargo, el hecho de que la acción de las Musas lleve al poeta «fuera de sí» y, por consiguiente, fuera de la esfera del conocimiento, no parece que en Platón pueda tomarse como un aspecto positivo. Por si hubiera alguna duda al respecto, en la jerarquía de las almas expuesta en 248d, el alma del poeta aparece colocada en el sexto lugar, por encima del alma del artesano y el campesino, pero por debajo del alma del que se ocupa del arte adivinatorio y de los ritos

---

13. Véanse al respecto los trabajos de Tigerstedt (1970) y Murray (1981) ya citados.

de iniciación. Debe añadirse, no obstante, la importante precisión de que Sócrates se refiere explícitamente «a uno de esos [poetas] a quienes les da por la imitación», de modo que la escasa valoración del alma de *ese tipo* de poeta se debe a su vínculo con la imitación (*mímesis*), matiz fundamental, pues la imitación va a constituir precisamente el eje en torno al cual Platón va a desplegar las mayores acusaciones contra los poetas. Como es bien sabido, en la *República* llega a ser prohibida la presencia de los poetas en el Estado ideal.

Las acusaciones dirigidas a los poetas en la *República* son numerosas y de muy diversa factura. Las críticas del libro II (376e-383c) aparecen en el contexto de la educación de los guardianes del Estado. Sócrates admite que la educación de los guardianes debe llevarse a cabo tanto mediante discursos falsos como mediante discursos verdaderos, entendiendo por discursos falsos los relatos míticos, que a su juicio deben ser enseñados a los niños a temprana edad, con el fin de moldear al joven cuando es posible. Esta capacidad del mito para forjar el alma del niño exige el rechazo de la mayoría de los mitos descritos por Homero y Hesíodo y otros poetas, por contener frecuentemente mentiras innobles que representan mal a dioses y héroes y que suponen un mal ejemplo para los jóvenes. Porque, en palabras de Sócrates, «las impresiones que a esa edad reciben suelen ser las más difíciles de borrar y las que menos pueden ser cambiadas» (378e). Siguiendo criterios puramente educativos, los dioses deben ser presentados como la causa de todo lo bueno, de modo que se ha de rechazar todo lo malo atribuido por los mitos tradicionales, como las injusticias, las disputas o el infortunio; en este sentido, la primera norma que, a juicio de Sócrates, deberá prevalecer siempre es la de que «el dios no es la causa de todas las cosas, sino solo de las buenas» (380c). En segundo lugar, Sócrates subraya el hecho de que dios no es como un hechicero, capaz de mostrarse con aspectos distintos, sino que, en tanto que ser simple, es incapaz de abandonar su propio aspecto. En efecto, todo lo que es excelente —y dios es perfecto— es lo que menor modificación admite, ni por obra de otro ni por obra de sí mismo, ni admitiría tampoco la mentira que supone recurrir a falsas apariencias con el ánimo de confundir a los humanos. En este sentido, los forjadores de mitos del Estado ideal deberán tener siempre presente que «el dios es absolutamente simple y veraz tanto en sus hechos como en sus palabras, y él mismo no se transforma ni engaña a los demás por medio de una aparición o del discurso o del envío de signos, sea en vigilia o durante el sueño» (382e). Puede apreciarse, por consiguiente, que la crítica a los poetas en el libro II, además de dirigirse a la práctica educativa, apunta también al modo en que la teología tradicional representa a los dioses, crítica que ya había sido adelantada, como vimos, por Jenófanes y Heráclito. Las acusaciones del libro III (386a-398b) contra los poetas siguen enmarcadas en el contexto de la educación de los guardianes del Estado. La primera crítica se dirige al modo

en que los poetas describen el Hades. En este punto, Sócrates deja claramente establecido que el criterio con que debe ser abordada la valoración de la poesía en modo alguno es un criterio estético, pues el rechazo de los mitos sobre el más allá se produce, tal como Sócrates manifiesta, «no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, por el contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchen niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte» (387b). Sócrates somete por consiguiente la actividad del poeta a la utilidad de la ciudad y no a la belleza o al gusto de la mayoría, idea sobre la que volverá en más de una ocasión en la *República*. Dado el criterio utilitario con el que debe ser valorada, Sócrates rechaza consecuentemente toda aquella poesía que muestre cualquier exceso en los dioses y en los varones de alta estima, sea en su manifestación de sentimientos o en la búsqueda de placeres y riquezas. Frente a tales excesos, la obligación del poeta en el Estado ideal consistirá en mostrar en toda ocasión la moderación del hombre virtuoso en cualquier circunstancia. En esta misma línea, también se prohibirá aquella poesía que describa maldades cometidas por dioses y héroes, por constituir excusas para justificar las malas acciones propias. Por todas estas razones, afirma Sócrates, «hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación a la vileza» (391e). Se prohibirá asimismo que los poetas hablen erróneamente en los temas más importantes, como cuando afirman, por ejemplo, que «hay muchos injustos felices y en cambio justos desdichados, y que cometer injusticias da provecho si pasa inadvertido, en tanto la justicia es un bien ajeno para el justo, y lo propio de este su prejuicio» (392b). Por el contrario, en el Estado ideal se prescribirá que los poetas canten mitos de contenido instructivo desde el punto de vista moral. Una vez expuestas estas medidas relativas al contenido de la poesía, Sócrates deja a un lado la cuestión de lo que debe ser dicho y no dicho por los poetas para abordar, de un modo que resulta sorprendente, la cuestión de la forma o estilo de lo narrado (*léxis*). En esta parte del diálogo Sócrates lleva a cabo la célebre distinción entre los tres modos de narración: la *simple* (*haple diégesis* o estilo indirecto), propia del ditrambo, la *imitativa* (*diégesis dià miméseos*), propia de la comedia y de la tragedia, y la *mixta* (*diégesis di' amphotéron*), mezcla de ambas, propia de la épica homérica. En su exposición ante Adimanto, Sócrates se muestra extremadamente crítico con la narración imitativa, en primer lugar porque, siguiendo el principio fundamental del Estado justo, según el cual a cada hombre le corresponde una y solo una tarea (cf. IV, 432c-434c), si alguien trata de aplicarse en muchos oficios, fracasará al no poder destacar en ninguno, y la poesía imitativa supone, precisamente, la presencia de una multiplicidad de modelos susceptibles de ser imitados. Pero es que, además, la imitación del poeta, entendida como personificación, conlleva la identificación con los personajes representados, y una identificación que no solo atañe al poeta, sino también al

oyente, de modo que este puede llegar a asimilar la naturaleza misma del personaje personificado.<sup>14</sup> Así pues, los guardianes no solo no se ocuparán de ninguna otra tarea distinta de la que les corresponde en tanto que guardianes, sino que tampoco imitarán y, en el caso de imitar, solo será permitida «la imitación pura del hombre virtuoso (*tòn toû epieikoûs mimetèn ákraton*)» (397d). Por todo ello, aunque la poesía imitativa —la comedia y la tragedia— sea de hecho la que resulta «más agradable para los niños, así como para sus maestros y para la mayoría de la muchedumbre» (397d), Sócrates reivindica la poesía de estilo simple y con poca presencia de imitación como aquella que se adapta mejor a la organización del Estado.<sup>15</sup> Y, por esta razón, en su exposición final, Sócrates afirma que «si arribara a nuestro Estado un hombre cuya destreza lo capacitara para asumir las más variadas formas y para imitar todas las cosas y se propusiera hacer una exhibición de sus poemas, creo que nos posternaríamos ante él como ante alguien digno de culto, maravilloso y encantador, pero le diríamos que en nuestro Estado no hay hombre alguno como él ni está permitido que llegue a haberlo, y lo mandaríamos a otro Estado, tras derramar mirra sobre su cabeza y haberla coronado con cintillas de lana. En cuanto a nosotros, emplearemos un poeta y un narrador más austero y menos agradable, pero que nos sea más provechoso, que imite el modo de hablar del hombre de bien y que cuente sus relatos ajustándose a aquellas pautas que hemos prescrito desde el comienzo, cuando nos dispusimos a educar a los guerreros» (398a-b). Podemos concluir que la crítica a la poesía dirigida desde la noción de *imitación*, tal como aparece en el libro III, sigue vinculada al debate sobre la educación moral de los guardianes, pero también al importante principio según el cual en el Estado ideal a cada hombre le corresponde una sola tarea, principio fundamental que será el que rija también la constitución interna del alma (cf. IV, 443c-444b).

El ataque más radical a la poesía pertenece, sin embargo, al último libro de la *República*, y se conforma también en torno a la noción de imitación. En el libro X (595a-608b), Platón vuelve sobre la cuestión de la poesía imitativa, atribuida a Homero y a los poetas trágicos, para, en esta ocasión, rechazarla en

---

14. Tanto en su uso habitual como en su uso platónico, el término *mimesis* posee una gran complejidad, por significar tanto la *personificación de un personaje* como la *creación de una copia*, significados que, a su vez, atañen a diferentes ámbitos de la realidad, como pueden ser el acto de composición de una obra poética, la representación del actor en el escenario, el acto de estudio por parte del niño en su instrucción mediante mitos, o el acto de expansión del ciudadano adulto en las manifestaciones poéticas públicas o privadas. Distintos análisis del término pueden verse en Else (1986), Halliwell (2002) y Havelock (2002: 35-39), ya citados.

15. Como ha visto audazmente Bottin, L. (1975), Platón no se limita a tratar teóricamente la cuestión, sino que ofrece también un ejemplo práctico del paso de una narración mimética a una narración simple al transformar los versos homéricos A 12-42 de la *Ilíada* en su paráfrasis en 392c-394c del libro III de la *República*.

su totalidad por considerarla perniciosa para el justo ordenamiento del alma humana. Conviene llamar la atención sobre el hecho de que el rechazo de la poesía imitativa en *República X* se despliega a partir de un argumento que vincula una valoración de naturaleza metafísica («la poesía imitativa es representación de apariencias») con una valoración de naturaleza ética («la poesía imitativa es perjudicial para el justo ordenamiento del alma»), vinculación de difícil factura pero que el filósofo va tejiendo a través de una compleja argumentación.<sup>16</sup> La argumentación platónica parte de la distinción entre la Idea única, fabricada por Dios, el objeto producido por el artesano a partir de aquella Idea, y la copia realizada por el pintor a partir de la *apariciencia* (*phainómena*, *phantásmata*, *éidola*)<sup>17</sup> de la obra producida por el artesano, de donde resultan tres actores distintos —el productor, el artesano y el imitador— a quienes corresponden tres objetos progresivamente degradados en su valor ontológico (cf. 596a-e). Según la descripción socrática, en tanto que imitador, el poeta trágico se encuentra al mismo nivel que el pintor, ya que, como a este, al poeta le corresponde la producción de una apariencia que, por un lado, se aleja tres veces de la verdad y, por otro, se produce a partir de un pseudoconocimiento carente de contenido (cf. 598d-599a). En este sentido, Sócrates afirma lo siguiente sobre Homero y los poetas trágicos: «hemos oído a algunos decir que éstos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y la maldad (*aretèn kai kakían*) e incluso los asuntos divinos» (598d-e); pero «todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia (*mimetàs eidólon aretês éinai*) y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad» (600e). Sócrates niega por consiguiente en Homero y en los poetas trágicos la posesión de cualquier conocimiento en lo tocante «a los asuntos más bellos e importantes [...], lo relativo a la guerra y al oficio de general, al gobierno de los Estados, y a la educación del hombre» (599c), es decir, en todo aquello que tradicionalmente se relaciona con la virtud o excelencia humana.<sup>18</sup> Por el contrario, carente de verdadero conocimiento de

---

16. Es importante señalar que el rechazo de la poesía imitativa por parte de Platón no se debe a que ella constituya una copia y, en consecuencia, una realidad degradada con respecto al original, sino al hecho de que constituye una representación de meras apariencias en lugar de una representación de la realidad. En este sentido, Belfiore (1983: 40) ha distinguido un sentido ontológico (*ontological sense*) y un sentido veritativo (*veridical sense*) de la falsedad, atribuyendo a *Rep. X* el segundo y no el primero. Tal como apunta Nehamas (1982: 60), «ni una sola vez en *República 10* se utiliza el término *mimesis* como referencia a la relación entre objetos sensibles y Formas». En esta misma línea interpretativa se sitúa, a mi modo de ver correctamente, el reciente trabajo de Moss (2007), ya citado.

17. Esos términos son introducidos por Platón a fin de describir tanto la labor del artista como la del objeto imitado; cf. 598b, 599a, 599d, 600e, 601b, 605c.

18. Es un hecho muy significativo que esta misma acusación sea también dirigida contra los sofistas Protágoras y Pródico, de quienes se afirma que «en sus lecciones privadas, podían

la virtud, «el poeta colorea cada una de las técnicas con palabras y frases, aunque él mismo solo está versado en el imitar, de modo que a los que juzgan solo basándose en palabras les parezca que se expresa muy bien» (601a), valiéndose para ello del «metro, ritmo y armonía» adecuados. Así pues, Sócrates no solo acusa al poeta imitativo de carecer de conocimiento sobre lo que constituye la excelencia humana, porque «no está versado en lo que es sino en lo que parece (*toû mèn óntos oudèn epaíei, toû dè phainóménou*)» (601c), sino también de poseer la capacidad de engaño que le permite esa apariencia de saber. Las acusaciones no acaban allí, pues cabe añadir también que el arte mimético se asocia además con la parte inferior del alma, aquella parte alejada de la sabiduría, por lo que puede afirmarse que «el arte mimético es algo inferior que, conviviendo con algo inferior, engendra algo inferior» (603b).<sup>19</sup> En efecto, la poesía imitativa no invita a comportarse de un modo racional y moderado ante los infortunios, que es el modo correcto de comportarse, incluso en las situaciones más dolorosas, como puede ser el fallecimiento de un hijo, sino a dar rienda suelta a las quejas y lamentaciones, que pertenecen a la parte inferior del alma. La poesía imitativa no se dirige, por consiguiente, al hombre racional, sabio y moderado, de carácter simple (*haploun*) y, por ello, difícil de imitar, sino a la multitud, de carácter colorido (*poikilon*) fácil de imitar y de agradar (cf. 605a).<sup>20</sup> Por ello, Sócrates concluye que «también es justo que no lo admitamos en un Estado que vaya a ser bien legislado, porque despierta a

---

inculcar en sus contemporáneos la idea de que no serían capaces de administrar ni su casa ni su Estado si ellos no supervisaban su educación» (600c-d). Una acusación íntimamente unida a ésta y que también vincula a poetas y sofistas aparece en el *Gorgias*, donde Sócrates sostiene que la actividad poética es «una forma de retórica». El fragmento completo es como sigue: «Sóc.— ¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia? ¿Es solo su propósito y su empeño, como tú crees, agradar a los espectadores o también esforzarse en callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil, aunque sea molesto, agrade o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia? Cal.— Es evidente, Sócrates, que se dirige más al placer y a dar gusto a los espectadores. Sóc.— ¿Y no decíamos ahora, Calicles, que esto es adulación? Cal.— Ciertamente. Sóc.— Continuemos; si se quita de toda clase de poesía la melodía, el ritmo y la medida, ¿no quedan solamente palabras? Cal.— Forzosamente. Sóc.— ¿Y no se pronuncian estas palabras ante una gran multitud, ante el pueblo? Cal.— Sí. Sóc.— Luego la actividad poética es, en cierto modo, una forma de oratoria. Cal.— Así parece. Sóc.— Por consiguiente, será oratoria popular de tipo retórico. ¿O no crees que se comportan como oradores los poetas en el teatro? Cal.— Sí, lo creo. Sóc.— Pues ahora hemos encontrado una forma de retórica que se dirige a una multitud compuesta de niños, de mujeres, de hombres libres y esclavos, retórica que no nos agrada mucho porque decimos que es adulación» (502b-d). Estos fragmentos y otros similares muestran que el conflicto de Platón con poetas, sofistas y otros notables personajes públicos de la polis debe ser situado en el contexto polémico de un espacio educativo común.

19. Sócrates no se refiere en esta ocasión a la doctrina tripartita del alma expuesta en *Rep.* IV, sino a la división de las partes del alma expuesta en X 602c-603a.

20. El hombre virtuoso, precisamente por ser su naturaleza simple, no tiene ningún interés para el poeta imitativo, que prefiere los caracteres coloridos y, por consiguiente, alejados de la virtud.

dicha parte del alma, la alimenta y fortalece, mientras echa a perder a la parte racional, tal como el que hace prevalecer políticamente a los malvados y les entrega el Estado, haciendo sucumbir a los más distinguidos. Del mismo modo diremos que el poeta imitativo implanta en el alma particular de cada uno un mal gobierno, congraciándose con el alma insensata de ella» (605a-b). Una vez más, Sócrates expresa la incompatibilidad del poeta imitativo con el buen funcionamiento del Estado ideal. Podría parecer que, una vez expulsados los poetas del Estado, Sócrates ha dado por finalizada su exposición acusatoria contra la poesía imitativa. Sin embargo, añade una acusación más, que a su juicio constituye además «la mayor acusación contra la poesía (*tó ge mégiston kategorékamen*), pues lo más terrible es su capacidad de dañar incluso a los hombres de bien, con excepción de unos pocos» (605c). Por si no fuera suficiente con lo dicho hasta el momento, Sócrates le achaca a la poesía trágica su poder para llevar incluso al hombre de bien a regocijarse con los lamentos de los héroes sumidos en la aflicción, y a seguir con simpatía y elogios al poeta que logra ponerlo en esa situación. Es decir, a elogiar lo que el hombre de bien no aceptaría de sí mismo, sino que viviría con vergüenza como algo abominable (cf. 605c-ss.). Porque además, «lo que experimentamos de las aflicciones ajenas revierte sobre nosotros mismos, pues después de haber nutrido y fortalecido la conmiseración respecto de otros, no es fácil reprimirla en nuestros propios padecimientos» (606b). Es precisamente esa parte inferior del alma, hambrienta de lágrimas y lamentos, la que los poetas satisfacen y deleitan, de modo que aquel que no ha sido suficientemente educado afloja la vigilancia de la parte quejumbrosa del alma. Y lo mismo cabe afirmar respecto de lo ridículo, propio de la comedia, de las pasiones sexuales, de la cólera y de cuantos apetitos hay en el alma, de modo que, ante «la poesía de tal índole [...] el oyente debe estar en guardia contra ella, temiendo por su gobierno interior» (608a-b) Por ello, reitera Sócrates, aun aceptando que «Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos [...] hay que saber también que, en cuanto a poesía, solo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos (*mónon húmnous theôis kai egkómia toîs agathoîs*)» (607a). El destierro de la poesía del Estado aparece, por consiguiente, como algo exigido por la razón, dado que lo que el Estado necesita es una poesía sometida a él, una poesía que no solo sea agradable, sino también beneficiosa. Tras lanzar todas estas acusaciones contra los poetas, Sócrates concluye su análisis estableciendo la separación entre poesía y filosofía y recordando que «la poesía y la filosofía están en conflicto desde antiguo» (607b).

Como puede comprobarse, las acusaciones contra la poesía lanzadas por Platón<sup>21</sup> son numerosas, atañen tanto al contenido como a la forma, y se basan

---

21. Asumo que las críticas vertidas por Sócrates pertenecen en realidad a Platón.

en diversos supuestos éticos, políticos y metafísicos. Asimismo, todas ellas han recibido sus propias réplicas desde distintos ámbitos. En este sentido, es habitual condenar la ya proverbial intolerancia del filósofo ateniense. También se suele acusar a Platón de haber malinterpretado la naturaleza de la poesía y el arte, y de haber desarrollado una argumentación de carácter confuso y débil. Se suele afirmar, en efecto, que sus juicios sobre la poesía (dentro y fuera de la *República*) son difícilmente compatibles entre sí y que la referencia a la mimesis y a la inspiración no son sino pobres recursos metafísicos para maquillar lo que en el fondo no sería sino la rivalidad por un mismo espacio educativo.<sup>22</sup> A estas réplicas, en muchos casos razonables, habría que añadir, no obstante, ciertas matizaciones que pueden ayudar a entender la verdadera naturaleza del conflicto de Platón con los poetas: en primer lugar, con respecto a la intolerancia platónica, debe tenerse en cuenta que lo que está en juego en la polémica en torno a la poesía no es la regulación de una actividad meramente lúdica, tal como podríamos entender hoy el arte y la literatura, sino el monopolio educativo con vistas a la formación de ciudadanos. En este sentido, aunque las drásticas medidas propuestas por el filósofo puedan repugnar, buena parte de las críticas —en particular las contenidas en los libros II y III— son, cuando menos, razonables desde el punto de vista de los contenidos deseables en la formación ética y política de un ciudadano, incluso de un ciudadano ateniense del siglo v. En cuanto a las réplicas que apuntan a la incoherencia en sus juicios sobre poesía, en el caso de la *República* se habla del tratamiento confuso que se hace de la imitación poética y de la contradicción que parece darse entre la actitud de *Rep.* III, donde Sócrates admite «la imitación pura del hombre virtuoso» (397d), y la de *Rep.* X, donde el filósofo se vanagloria de haber fundado el Estado de un modo correcto al «no aceptar de ningún modo la poesía imitativa» (595a). Ambas réplicas, que a mi modo de ver están íntimamente vinculadas, pierden consistencia si se tiene en cuenta que los distintos aspectos que conforman la noción de *mimesis* son introducidos por el filósofo a medida que sus argumentos lo van requiriendo, lo que explica que la complejidad del término varíe notablemente del libro III al libro X. Si se considera este hecho, cabe interpretar que la poesía imitativa, tal como el término es utilizado por Platón en el libro X, incluye única y exclusivamente aquella poesía que pretende enseñar virtud a partir de la mera apariencia de virtud —en referencia a Homero, los poetas trágicos y cómicos, etc.—, pero no aquella poesía que, de hecho, es capaz de enseñar virtud mediante la imitación de la verdadera virtud, a cuyo conocimiento accede el filósofo. Este sería el caso de «la imitación pura del hombre virtuoso» del que se habla en *Rep.* III, que po-

---

22. Véanse, p. ej., los comentarios críticos que desde distintos presupuestos han formulado Stockton (1952), Versenyi (1971) y Rosen (1988).

dría ser admitida en el Estado junto a «los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos» a los que se refiere en *Rep.* X. Según esta interpretación, no toda la poesía que imita cabría integrarla en la categoría de *poesía imitativa*, de modo que no toda la poesía que imita sería expulsada del Estado.<sup>23</sup> Continuando con este tipo de réplica, hay que añadir que, si bien es cierto que tanto el modo en que Platón aborda la tradición poética como la valoración que de ella hace parecen variar notablemente de un diálogo a otro, también es cierto que el trasfondo común que domina en todo momento es la reivindicación del papel de la filosofía como guía del recto proceder del individuo y del Estado, un papel tradicionalmente reservado a los poetas y que ahora Platón adjudica al filósofo. Incluso en el *Banquete*, donde la poesía y los poetas aparecen elogiados de un modo que contrasta con el tratamiento de la *República*, el filósofo expresa claramente la necesidad de una poesía cívica sometida al dictado de la filosofía. En suma, Platón se rebela contra una educación tradicional cuyo contenido lo constituyen hechos protagonizados por dioses y héroes, representados en numerosos contextos orales de gran eficacia comunicativa, en los que la memorización está garantizada tanto por los recursos mnemotécnicos formales utilizados como por la identificación emocional del oyente con los modelos representados. Frente a este modelo, vinculado a la figura del poeta, Platón propone un nuevo modelo de educación, vinculado a la figura del filósofo, cuyo contenido lo constituye la verdad, transmitida preferentemente de manera oral, al modo socrático, pero apoyada en textos de gran eficacia propedéutica, y que apela directamente a una comprensión de tipo intelectual. Llegados a este punto, se hace necesario añadir dos importantes precisiones: primera, que en el peculiar contexto polémico en el que se sitúa la obra de Platón, los poetas no son, como ya adelantamos, los únicos objetivos de sus ataques; segunda, que Platón no va a renunciar en ningún momento al poder de la poesía como vehículo de transmisión de conocimiento.

### III

En la obra de Platón no es posible desvincular el cuestionamiento del lugar ocupado por la poesía tradicional, de las críticas dirigidas contra otras corrientes intelectuales que durante ese mismo período pugnan por ocupar su espacio en el sistema educativo griego. Un documento excepcional que ilustra todo ello lo constituye el *Fedro*, diálogo en el que Platón rivaliza con los principales oradores y sofistas de su tiempo en la tarea de establecer los criterios

---

23. En esta línea interpretativa se sitúan, a mi juicio correctamente, los trabajos de Asmis, E. (1992), «Plato on poetic creativity», en R. Kraut (ed.), *The Cambridge companion to Plato*, Cambridge University Press, págs. 350-351; y Moss (2007: 437), ya citado.

que deben regir la elaboración de todo texto, sea destinado a la escritura o a la lectura pública, y que concluye con la creación una nueva retórica, una nueva poesía y una nueva mitología sometidas a la autoridad de la filosofía. Como oponente principal en el diálogo, Platón escoge conscientemente a Lisias, por ser «el más hábil de los que ahora escriben (*deinótatos òn tòn vún gráphein*)» (228a). Al comienzo del diálogo, Fedro, único interlocutor directo de Sócrates en el diálogo, expone un discurso sobre Eros elaborado recientemente por Lisias. Tras escuchar el discurso de Lisias, Sócrates construye un primer discurso en el que se defiende la misma tesis defendida por Lisias, pero que en esta ocasión, a diferencia de aquel, resulta formalmente impecable. Seguidamente, Sócrates pronuncia un segundo discurso, perfecto ya no solo en cuanto a la forma, sino también en cuanto al contenido. Tras analizar los tres discursos, la conclusión a la que llega Sócrates es la de que el arte de la escritura solo puede pertenecer al filósofo. El punto de partida de la elaborada argumentación lo constituye la afirmación socrática de que «es cosa evidente que nada tiene de vergonzoso el poner por escrito las palabras [...], pero lo que sí considero vergonzoso es el no hablar ni escribir bien, sino mal y con torpeza» (258d). Con este inicio, Platón pretende distanciarse tanto de los que recelan acriticamente y sin matices de todos aquellos que se dedican a la elaboración de discursos escritos —despectivamente llamados «logógrafos» (cf. 257b-d)— como de los principales escritores del momento, ocupados profesionalmente en la elaboración de textos escritos. El discurso de Lisias sobre Eros (230e-234c), pretendidamente ingenioso, defiende la paradójica tesis de que el amado no debe complacer a quien lo ama, sino a quien no lo ama, pues Eros es una enfermedad y el enamorado alguien que ha perdido la razón. El discurso de Lisias, genial a juicio de Fedro, «sobre todo por las palabras que emplea» (234c), es criticado por Sócrates debido a su torpe elaboración argumentativa. Según la precisa exposición de Sócrates, Lisias «no arranca desde el principio, sino desde el final, y atraviesa el discurso como un nadador que nada de espaldas y hacia atrás» (264a), queriendo ilustrar con ello que las premisas, las conclusiones y las distintas partes del discurso han sido unidas desordenadamente y sin un criterio lógico, del mismo modo que en el famoso epigrama atribuido a Cleóbulo

Broncínea virgen soy, y en el sepulcro de Midas yazgo.  
Mientras el agua fluya, y estén en plenitud los altos árboles,  
clavada aquí, sobre la tan llorada tumba,  
anuncio a los que pasan: enterrado está aquí Midas.

nada importa qué se diga al principio y al final, o en qué orden se dispongan los versos. Frente a este modo de proceder, Sócrates establece que «todo discurso debe estar compuesto como un organismo vivo, de forma que no sea

acéfalo, ni le falten los pies, sino que tenga medio y extremos, y que, al escribirlo, se combinen las partes entre sí y con el todo» (264c).<sup>24</sup> Como modelo ilustrativo, Sócrates compone un primer discurso (237b-c, 238d-241d) en el que también se defiende la tesis de que el amado no debe complacer a quien lo ama, sino a quien no lo ama, pero en esta ocasión el discurso resulta impecable desde el punto de vista formal y alejado, por consiguiente, del modo rapsódico —paratáctico— del epigrama de Cleóbulo y del discurso de Lisias. En el discurso de Sócrates hay, sin embargo, dos hechos que reclaman la atención de Fedro y del propio lector del diálogo: en primer lugar, el brusco corte que, tras la extensa definición de Eros, realiza Sócrates para hacer un comentario, de naturaleza claramente irónica, sobre la divina inspiración en la que él mismo ha caído mientras elaboraba el discurso (cf. 238c-d). En segundo lugar, la brusquedad con que Sócrates da por finalizado su discurso, alegando que su voz «empezaba a sonar épica y no ditirámica y, precisamente, a vituperar» (241e), y mostrando su sincero rechazo a elaborar un elogio del que no ama una vez expuestos los supuestos daños que supondría ceder ante aquel que ama. Por el contrario, Sócrates ve la necesidad de elaborar un segundo discurso, una «palinodia» destinada a limpiar la impiedad e irreverencia cometida contra el dios Eros en los dos discursos anteriores (cf. 243b-d). En esta ocasión, Sócrates elabora un gran discurso en el que comienza afirmando «que no es cierto el relato, si alguien afirma que, estando presente un amante, es a quien no ama a quien hay que conceder los favores, por el hecho de que uno está loco y cuerdo el otro» (244a). El extenso discurso, impecable en su forma y en su contenido, constituye uno de los textos literarios más hermosos, no solo de Platón, sino de toda la literatura universal. La palinodia socrática dedicada al dios Eros está elaborada en un lenguaje poético-mítico repleto de imágenes, metáforas y relatos de los que se sirve el autor para transmitir contenidos de alto valor filosófico. En un auténtico despliegue creativo, Sócrates expone el celeberrimo relato mítico del carro alado tirado por dos caballos y guiado por el auriga, mito del que se sirve para ilustrar la naturaleza del alma; expone la metáfora del espacio supraceleste, reducto de la verdad y solo accesible al entendimiento, con el que pretende ilustrar el mundo de las Formas; seguidamente se sirve de la metáfora de la llanura de la Verdad y del precepto de Adrastea a fin de ilustrar el destino escatológico de las almas separadas del cuerpo; y también expone la famosa doctrina de la reminiscencia de las almas que habitaron el mundo de las Formas, con la que Platón desea ilustrar el proceso del conocimiento; y la metáfora del alma alada que se eleva desde la belleza de los cuerpos hasta la Belleza misma, con la que ilustra el poder de Eros en el proceso del conocimiento de los objetos más elevados. Durante la exposición, el propio

---

24. La misma idea es expuesta en *Político* 277b, *Filebo* 64b y 66d, *Timeo* 69b, *Leyes* 752a.

Sócrates reconoce en varias ocasiones la necesidad de utilizar los recursos de la poesía con el fin de poder transmitir los más grandes contenidos filosóficos a que el ser humano pueda acceder.<sup>25</sup> Y, en este sentido, son significativas las palabras con las que Sócrates da por finalizada su palinodia: «Sea ésta, querido Eros, la más bella y mejor palinodia que estaba en nuestro poder ofrecerte, como dádiva y recompensa, y que no podía por menos de decirse poéticamente y en términos poéticos [...]. Obteniendo tu perdón por las primeras palabras y tu gracia por éstas, benevolente y propicio como eres no me prives del amoroso arte que me has dado, ni en tu cólera me lo embotes, y dame todavía, más que ahora, la estima de los bellos. Y si en lo que, tanto Fedro como yo, dijimos antes, hay algo duro para ti, echa la culpa a Lisias, padre de las palabras, hazle enmudecer de tales discursos y volver [...] a la filosofía, para que ese amante suyo no divague como ahora, sino que simplemente lleve la vida hacia Eros con discursos filosóficos» (275a-b). El discurso de Sócrates finaliza, pues, instando a Lisias a que abandone el tipo de discursos que acostumbra elaborar, y a que se dedique a la filosofía.

Una vez leído el segundo discurso de Sócrates, cabe preguntar si es posible hablar con propiedad de un conflicto real entre Platón y la poesía. La respuesta es claramente negativa: Platón no está en conflicto con la poesía como tal, sino con el tipo de poesía elaborada por los poetas de la tradición y por sus propios contemporáneos. Frente a todos ellos, Platón trata de crear una nueva poesía, no solo agradable, sino también útil, y alejada, por consiguiente, de los criterios dominantes. La nueva poesía platónica está comprometida con la búsqueda de la verdad y destinada a la transmisión persuasiva de ésta, objetivo que el filósofo logra poniendo en marcha toda la maquinaria del lenguaje al servicio de un nuevo tipo discurso eficazmente atractivo.<sup>26</sup> En tanto que vinculada a la búsqueda de la verdad, la nueva persuasión a la que sirve el nuevo lenguaje poético de Platón constituye un antimodelo de la persuasión imperante en la poesía y la retórica de su tiempo. En efecto, tal como afirma Sócrates en las últimas páginas del *Fedro*, «quien pretende ser orador no necesita aprender qué es, de verdad, justo, sino lo que opine la gente que es la que va a juzgar; ni lo que es verdaderamente bueno o hermoso, sino solo lo que lo parece. Pues es de las opiniones de donde viene la persuasión, y no de la verdad (*ek gàr tou̓ton [tôn dóxon] êinai tò peíthein all' ouk tês aletheías*)» (259e-260a). La consecuencia de todo ello es que «cuando un maestro de retórica, que no sabe lo que

---

25. Cf. *Fedro* 246a, 247c, 253c, 257a, 265b-c.

26. Sobre la nueva poesía creada por Platón, véase Gaiser, K. (1984), «Platone sulla altrui e la propia poesia: *Ione, Repubblica, Leggi*», *Platone come scrittore filosofico*, Napoli, págs. 102-123; y los capítulos iv y vi de Reale (2001).

es el bien ni el mal, y en una ciudad a la que le pasa lo mismo, la persuade [...] sobre lo malo como si fuera bueno y, habiendo estudiado las opiniones de la gente, la lleva a hacer el mal en lugar del bien» (260c), entonces los frutos cosechados por la ciudad no serán buenos. En este punto, Platón no se limita a realizar un agudo diagnóstico del tipo de discurso dominante en su tiempo, sino que nombra a sus más reputados representantes e incluso señala sus más reconocidas aportaciones. Además de Lisias, en el diálogo aparecen, entre otros, Gorgias, Trasímaco, Palamedes, Protágoras, Pródico e Hípias, en una larga lista que concluye con una referencia, quizás irónica, a «las dotes naturales» de Isócrates (cf. 278-ss.). Frente al tipo de persuasión promovida por todos estos autores, fundada en el fácil halago del auditorio, Platón propone una persuasión basada en *el conocimiento de la verdad, el conocimiento del alma humana y el conocimiento del tipo de discurso que conviene a cada tipo de alma*, pues, tal como Platón concluye hacia el final del diálogo, «antes de que alguien vea la verdad de aquello sobre lo que habla o escribe, y llegue a ser capaz de definir cada cosa en sí y, definiéndola, sepa también dividirla en sus especies hasta lo indivisible, y por este procedimiento se haya llegado a conocer a fondo la naturaleza del alma, descubriendo la clase de palabras adecuadas a la naturaleza de cada una, y establezca y adorne el discurso de manera que dé al alma compleja discursos complejos y multísonos, y simples a la simple, no será posible que se llegue a manejar con arte el género de los discursos, en la medida en que su naturaleza lo permita, ni para enseñarlos ni para persuadir» (277b-c).<sup>27</sup> O lo que, más brevemente, cabe afirmar: la verdadera escritura persuasiva solo resulta posible bajo el dictado de la filosofía, y el verdadero orador solo puede ser el filósofo. Platón, por consiguiente, al establecer los criterios para la correcta elaboración de los escritos destinados a la lectura o a la exposición pública, ha establecido también los criterios que deben regir una nueva poesía que sea útil para el Estado.

El estrecho vínculo entre filosofía y poesía establecido por Platón en el *Fedro* también es manifiesto en el *Banquete*, diálogo en el que el filósofo vuelve a mostrar su conocimiento de los más reputados escritores contemporáneos y su habilidad como poeta y mitólogo. En esta ocasión Platón reúne en la casa del poeta trágico Agatón al orador Fedro, nuevamente interlocutor de Sócrates, al sofista Pausanias, al médico Erisímaco, al poeta cómico Aristófanes y al propio Agatón, en cuyo honor se celebra un banquete para celebrar la victoria de su primera tragedia en un concurso poético. Tras la comida, cada uno de los participantes compone, como en el *Fedro*, un discurso dedicado a Eros. Platón muestra su enorme capacidad literaria, capaz de imitar el estilo de todos ellos.

---

27. Una exposición más extensa se encuentra en 272b.

El diálogo culmina cuando, una vez que el resto de los comensales ha abandonado la reunión o se ha quedado dormido, Sócrates obliga a Aristófanes y a Agatón a reconocer que «es cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias» (223d), queriendo afirmar con ello, tal como lo ha expresado certeramente Reale,<sup>28</sup> que «el verdadero poeta es el filósofo, y el verdadero arte es aquel que está ligado a la búsqueda de la verdad que, en cuanto tal, engloba tanto la realidad del cómico cuanto la del trágico, y la expresa de manera adecuada». Como ya había ocurrido en el *Fedro*, Platón concluye que la condición de verdadero poeta corresponde al filósofo. Desde esta perspectiva, se comprende perfectamente la antológica escena en la que un Alcibíades totalmente ebrio hace su ruidosa aparición en la casa del poeta dispuesto a «coronar la cabeza del hombre más sabio y bello» (212e), en referencia a Agatón, pero que, ante la repentina visión de Sócrates, no duda en pedirle al propio poeta coronado «algunas cintas para coronar también ésta su admirable cabeza y que no me reproche que te coroné a ti y que, en cambio, a él, *que vence a todo el mundo en discursos, no solo anteayer, como tú, sino siempre*, no lo coroné» (213e). Platón, travestido para esta ocasión en el joven, hermoso y ebrio Alcibíades, corona la cabeza de Sócrates, sileno de la palabra, como representante supremo de una nueva poesía sometida a la filosofía.

Hay que añadir que el filósofo presenta su propia obra, sus diálogos, como modelo de esa nueva poesía. En algunos casos, Platón da pistas al respecto, como cuando en el libro II de la *República* le hace afirmar a Sócrates: «Querido Adimanto, *por lo menos hasta el día de hoy, ni tú ni yo somos poetas, sino fundadores de un Estado*; y el que funda un Estado no está obligado él mismo a idear relatos mitológicos, sino a tener claramente en su mente las líneas directrices de éstos, ateniéndose a las cuales los poetas deberán construir los mitos» (378e-9a).<sup>29</sup> Pero, como si esta irónica declaración no fuera suficiente, Platón lo afirma expresamente en el libro VII de las *Leyes*, en un contexto en el que se está debatiendo sobre los textos que se han de utilizar en la educación de los jóvenes. En el curso del diálogo, el Ateniense, tras analizar junto a su interlocutor Clinias la actividad de los más reconocidos poetas, afirma lo siguiente: «cada uno de estos poetas ha dicho algunas cosas buenas y otras de valor opuesto. Por tanto [...], es mi opinión precisa que constituye un gran riesgo proponer a los jóvenes de manera indiscriminada un estudio de estos autores» (811b-c). Y seguidamente, haciendo referencia a los discursos por ellos

---

28. Reale, G., *op. cit.*, pág. 168.

29. Sobre el modo en que Platón presenta su propia obra como el modelo de la nueva poesía, véase Gaiser (1984).

mismos elaborados a lo largo del propio diálogo platónico, añade: «Estos parecen tener un desarrollo para nada diferente de una composición poética [...] y, entre todos los que había aprendido u oído recitar en prosa o en poesía, me han parecido, sin parangón, los más equilibrados y los más adaptados a los jóvenes oyentes. Por tanto, no sabiendo qué otro modelo proponer al Custodio de las Leyes o al pedagogo, me veré obligado a recomendar a todo docente transmitir a sus discípulos estos mismos discursos [...]. En tal caso, en absoluto hay que dejarlos pasar, sino fijarlos mediante la escritura» (810c-e). De este modo, el Ateniense propone las propias *Leyes* y, por extensión, los diálogos platónicos, como modelo de texto dirigido a la formación de la juventud, una formación que ya no se sustenta en la identificación del discípulo con el héroe representado, sino en la búsqueda consciente de la verdad.

Esta afirmación queda corroborada más adelante, cuando describe la *República* como la obra poética más lograda de cuantas hasta el momento se hayan realizado: «Huéspedes nobilísimos, nosotros mismos somos autores de una tragedia y, posiblemente, de la más bella y elevada, no por otra cosa, sino porque nuestra constitución (*politeía*) ha sido fijada a imitación de la vida más bella y más noble. Justamente por este motivo podemos decir que nuestra obra es una tragedia verdadera y auténtica en grado sumo» (817b). Como agudamente ha observado Gaiser,<sup>30</sup> en este fragmento «Platón indica que el ordenamiento de la polis (*politeía*), opuesto a la tragedia tradicional como poesía trágica más verdadera, se presenta de una manera doble: por una parte, se puede entender con esa palabra la vida política en el Estado bien gobernado; por la otra, también la representación literaria de ese ordenamiento es una *politeía*, una obra de legislación política. Del segundo significado se sigue que el drama más bello no es otro que la presente obra literaria de Platón, en la cual se describe el ordenamiento fundado filosóficamente».<sup>31</sup> El diálogo filosófico creado por Platón, síntesis y superación de la vieja tragedia y la vieja comedia, se presenta a sí mismo como el relato más bello, atravesado por el pensamiento filosófico y al servicio de la búsqueda de la verdad. Una aportación que, como ya expresara Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, condicionaría para siempre la evolución de la literatura en Occidente: «El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en la que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen de aquel cortejo. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de

---

30. Gaiser, K., *op. cit.*, págs. 110-111.

31. El título original de la *República* es, precisamente, el de *Politeía*.

una nueva forma de arte, el prototipo de la novela: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de esclava. Esa fue la posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demoníaco Sócrates».<sup>32</sup>

## Bibliografía

- ALEGRE GORRI, A. (ed.) (2011). *Platón. Diálogos*, 2 vols. Madrid: Gredos.
- ASMIS, E. (1992). «Plato on poetic creativity». En R. KRAUT (ed.). *The Cambridge companion to Plato*. Cambridge University Press, págs. 338-364.
- BELFIORE, E. (1983). «Plato's greatest accusation against poetry». *Canadian Journal of Philosophy*, vol. extra 9, págs. 39-62.
- (1984). «A theory of imitation in Plato's *Republic*». *Transactions of the American Philological Association*, núm. 114, págs. 121-146.
- BERNABÉ, A. (2003). *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*. Madrid: Alianza Editorial [1988].
- BOTTIN, L. (1975). «Platone censore di Homero». *Bollettino dell' Instituto di Filologia Greca dell' Università di Padova*, núm. 2, págs. 60-79.
- BREDLOW, L. A. (ed.) (2010). *Diógenes Laercio. Vidas y opiniones de los filósofos ilustres*. Zamora: Lucina.
- CALVO MARTÍNEZ, T. (ed.) (1994). *Aristóteles. Metafísica*. Madrid: Gredos.
- ELSE, G. F. (1986). *Plato and Aristotle on poetry*. Chapel Hill y Londres: The University of North Caroline Press.
- GAISER, K. (1984) «Platone sulla altrui e la propia poesia: *Ione, Repubblica, Leggi*». *Platone come scrittore filosofico*. Napoli, págs. 102-123.
- GARCÍA YEBRA, V. (1992). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos [1974].
- GENTILI, B. (1996). *Poesía y público en la Grecia antigua*. Barcelona: Quaderns Crema [1984].
- GROTE, G. (1867). *Plato and the other companions of Socrates*, 3 vol. Londres.
- GIULIANO, M. G. (2005). *Platone e la poesia. Teoria de la composizione e prassi della ricezione*. Sankt Augustin: Akademie.
- HALLIWELL, S. (1988). *Plato: Republic X*. Warminster: Aris & Phillips.
- (2002). *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press.
- HAVELOCK, E. (2002). *Prefacio a Platón*. Madrid: A. Machado Libros [1963].
- IMPERIO, O. (1998). «La figura dell' intelletuale nella commedia greca». En A. M. BELARDINELLI et al. (eds.). *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti*. Bari, págs. 43-130.

---

32. Nietzsche, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, pág. 141.

- ISNARDI PARENTE, M. (1974). «La concezione platonica dell'arte e della poesia». En E. ZELLER y R. RODOLFO (eds.). *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, vol. II, págs. 696-713.
- MOSS, J. (2007). «What is imitative poetry and why is bad?». En G. R. F. FERRARI (ed.). *Cambridge companion to Plato's Republic*. Cambridge, págs. 415-444.
- MURRAY, P. (1981). «Poetic inspiration in early Greece». *Journal of Hellenic Studies*, núm. 101, págs. 87-100.
- NEHAMAS, A. (1982). «Plato on imitation and poetry in *Republic* 10». En J. MORAVCSIK y P. TEMKO (eds.). *Plato on beauty, wisdom, and the arts*. Totowa (Nueva Jersey), págs. 47-78.
- NIETZSCHE, F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de A. Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- REALE, G. (2001). *Platón. En busca de la sabiduría secreta*. Barcelona: Herder [1998].
- RODRÍGUEZ, J. C. (2009). «Oralidad, imágenes y reflexión ética en la *Ilíada*». En J. AGUIRRE, I. CEBERIO y O. GONZÁLEZ (eds.). *Visión, racionalidad, imagen*. Madrid: Plaza y Valdés.
- (2010). *El desarme de la cultura. Una lectura de la Ilíada*. Madrid: Katz.
- ROSEN, S. (1988). «The quarrel between philosophy and poetry». *The quarrel between philosophy and poetry. Studies in ancient thought*. Nueva York-Londres: Routledge, págs. 1-26.
- STOCKTON, D. (1952). «Plato's quarrel with the poets». *Durham University Journal*, núm. 14, págs. 64-70.
- TATE, J. (1928). «Imitation in Plato's *Republic*». *Classical Quarterly*, núm. 22, págs. 16-23.
- (1932). «Plato and imitation». *Classical Quarterly*, núm. 26, págs. 161-169.
- TIGERSTEDT, E. N. (1969). *Plato's idea of poetical inspiration*. Helsinki: Commentationes Humanarum Litterarum.
- (1970). «Furor poeticus: poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato». *Journal of the History of the Ideas*, núm. 31, págs. 163-178.
- VELARDI, R. (1989). *Enthousiasmos. Possesione rituale e teoria della comunicazione in Platone*. Roma.
- VERSENYI, L. (1971). «The quarrel between poetry and philosophy». *Philosophical Forum*, núm. 2, págs. 200-212.
- VICAIRE, P. (1960). *Platon. Critique littéraire*. París: Librairie C. Klincksieck.